KLARTHE
Records

KLARTHE.COM

Madonna
della Grazia

P 1

Madonna
della Grazia

P 2

Marie sacrée et profane

Un voyage musical dans l'Italie du 17e siècle

Si l'on fait habituellement remonter la naissance du baroque à l'érection du baldaquin de Saint-Pierre de Rome en 1630 (c'est la thèse séduisante d'André Chastel), celle-ci trouve cependant ses racines, en tant que courant esthétique, dans le maniérisme de la fin de la Renaissance, qui invente la notion de style, et se confirme avec la naissance, à Venise en 1637, du premier théâtre d'opéra public, qui institue le drame musical comme divertissement principal, en glorifiant le mélange des genres et des registres. Ce courant, dans tous les domaines artistiques, en poésie ou dans les arts figuratifs, admet précisément ce mélange, qui se rattache au principe de contradiction, abhorré des Classiques, mais glorifié par les Baroques, qui ont du monde et de sa réalité une vision panoptique et globale. Les figures bibliques sont un des thèmes où s'exerce le mieux ce mélange des genres, où le sacré côtoie le profane, la mise en garde contre les séductions coupables de la chair étant une manière implicitement édifiante de rappeler les préceptes de la contre-réforme. On en a un exemple significatif avec la figure de Marie-Madeleine, mythe à la fois littéraire, poétique, pictural et musical, et l'on se souvient en outre des *contrafacta* de Monteverdi qui « transforma » en pièce sacrée (*Pianto della Madonna*) la célèbre plainte d'Ariane de son opéra perdu de 1609.

La figure de Marie cristallise à son tour ces deux visions, spirituelle et profane, qui inscrit tout à la fois la célébration de la Vierge dans les rituels des offices et dans la réalité quotidienne du peuple italien qui la célèbre par des chants populaires, au rythme entraînant et à la mélodie d'une simplicité souvent... biblique. Le programme de cet enregistrement présente ainsi un ensemble de pièces appartenant à ces deux catégories, qui fait se côtoyer de grands compositeurs et compositrices du *Seicento* et des pièces populaires qui se perdent dans les mystères de l'anonymat.

On ne compte pas les compositeurs du XVIIe siècle qui ont célébré la figure de la Vierge, de Monteverdi à Rovetta, en passant par Legrenzi et Alessandro Grandi, pour ne s'en tenir qu'aux Italiens. Les compositrices ne sont pas en reste, surtout à Venise où elles jouissent d'un statut privilégié, grâce au caractère libéral de son régime politique, comme Barbara Strozzi qui en est une figure emblématique. Moins connue, Isabella Leonarda n'en est pas moins une figure importante dans le panorama des compositrices actives à l'époque baroque. Elle s'est cantonnée exclusivement à la musique sacrée, si l'on excepte quelques sonates, et fut active à Novare dans le Piémont, dans le couvent des Ursulines dont elle devint en 1686 la mère supérieure. Parmi ses plus de deux cents œuvres, se démarque surtout le

motet à voix seule, dont le « In sanguine gloria » offre un bel exemple, marqué surtout par son caractère doloriste, tout empreint d'une mystique typiquement contre-réformiste encore vivace en cette fin de siècle. Le motet « O quam suavis » de Francesco Cavalli est tiré du recueil « Motteto a voce sola » de 1645, alors que sa carrière de compositeur d'opéras avait déjà pris son envol. Il s'agit d'une pièce justement très théâtrale, dans laquelle la célébration de la Vierge mêle des passages déclamatoires en *recitar cantando* et des *passaggi*, c'est-à-dire des vocalises d'une grande célérité, notamment sur le mot « Regina », exemple topique de figuralisme musical qui nous ramène aux préceptes édictés à Florence par Giulio Caccini dans ses *Nuove musiche*, à l'orée du XVII[e] siècle ; on y retrouve cependant le fameux tétracorde descendant avant l'invocation à « Maria », doublé par une intensité expressive qui constitue en partie la marque propre du compositeur, souvent exploité dans ses opéras.

Le Vénitien Giovanni Antonio Rigatti fut quant à lui actif à la cathédrale d'Udine, alors en territoire de la Sérénissime, et publia neuf volumes de pièces sacrées dans le style austère, mâtiné du charme plus séduisant de l'école vénitienne, comme en témoigne son *Alma redemptoris*, pièce véhémente qui exalte la figure de la Vierge par de grandes envolées lyriques plutôt rares dans ce genre de pièce sacrée, mais finalement assez récurrentes à l'époque baroque qui n'hésite pas à faire du sacré une scène de théâtre édifiant, dans le sillage de l'idéologie jésuite.

Chanteur et compositeur, Govanni Felice Sances appartient à l'École romaine et est actif dans la première moitié du *Seicento*. Après un passage à Padoue et à Venise, il s'installe définitivement à Vienne. Son *Stabat Mater*, sans doute son œuvre la plus belle et la plus célèbre, conclut le recueil des *Motetti a voce sola* (1638) ; il repose à son tour sur le principe du tétracorde descendant avec quelques versets en récitatif, mais sa densité et sa longueur l'apparentent davantage à une cantate, forme confirmée précisément par l'alternance des deux principes musicaux évoqués (forme close et récitatif), propres à ce genre musical plus moderne qui allait connaître, à la fin du XVII[e] siècle, un développement exponentiel.

Après une pièce instrumentale d'Andrea Falconieri au titre idoine (*la suave melodia*) qui dit merveilleusement la douceur et la tendresse des pièces glorifiant la Vierge, la « canzonetta spirituale » de Tarquinia Merula « Sopre la nina nana » constitue une passerelle exemplaire avec les pièces populaires du programme. Il s'agit d'une berceuse que la Vierge chante à son enfant, reposant sur une mélodie d'une grande simplicité, marquée par la répétition envoûtante de « dormi, dormi » à l'effet assuré, et par un vocabulaire d'un grand réalisme (« mamme », « latte », « piedi ») que l'on ne trouve que dans le subversif *Couronnement de Poppée* de Busenello et Monteverdi, avant de s'achever sur une note plus dramatique.

Les pièces populaires et anonymes sont l'autre versant musical consacré au culte de la Vierge, qui transcende le cadre strict de l'office religieux. La figure mariale y est en quelque sorte déclinée en de nombreuses figures féminines anonymes, mais non moins sacrées dans le cœur des petites gens du peuple. Elles sont en outre un reflet assez représentatif de la péninsule, puisqu'on y trouve aussi bien la forme proprement hallucinée de la tarentelle, typique du Sud (Naples et les Pouilles), avec *Madonna della Grazia*, au rythme échevelé qui invite à une danse qui ne l'est pas moins, le *Canto delle lavandaie del Vomero*, colline célèbre de Naples, à la mélodie typiquement napolitaine, remontant au XIII^e^ siècle. La voix, solaire, y est exaltée par l'accompagnement simple à la guitare et au lirone. Le rythme est encore plus effréné dans la *Cicenerella*, qui semble tout droit sortie des rues encombrées de la cité parthénopéenne. La *Donna lombarda* est, quant à elle, une ancienne ballade strophique, au rythme entêtant, constitué de deux rythmes pyrrhique (deux syllabes brèves) et anapestique (deux brèves et une longue), remontant à l'époque des Lombards des temps jadis (*Longobardi* en italien), encore très présente dans l'esprit des Milanais épris de leur histoire tourmentée. Quant à la *Passione*, elle nous plonge dans les terres reculées et montagneuses des Abruzzes, au chant déclamatoire et narratif. Le plain-chant *Ave Maria Stella*, anonyme, célèbre hymne catholique, appartient au chant grégorien, et remonte au moins au IX^e^ siècle. Le texte de sept quatrains n'est pas rimé mais simplement accentué. Cette musique, d'une grande et simple beauté, constitue à son tour une parfaite synthèse des deux façons d'appréhender la glorification de la Vierge, en mêlant la tradition de l'office liturgique et l'anonymat d'une mise en musique qui se perd dans les limbes du temps.

Jean-François Lattarico

MADONNA DELLA GRAZIA

Madonna
della Grazia

P 6

Madonna della Grazia

Propos recueillis par Stéphane Lelièvre

Comment est né l'ensemble *Il Caravaggio* ?

Camille Delaforge : *Il Caravaggio* est né il y a quelque temps de la volonté de jeunes musiciens enthousiastes et passionnés, mais il a véritablement pris corps il y a trois ans, à l'occasion d'une série de concerts conçue avec Anna [Reinhold] qui nous a conduits de Sablé-sur-Sarthe aux Concerts d'été de St Germain à Genève, puis à Utrecht et au Festival Sinfonia en Périgord. C'est là que la forme, les projets, les intentions du groupe se sont nettement dessinés. Depuis nous sommes en résidence croisée au Festival de Sablé-sur-Sarthe et au CMBV, grâce notamment à Alice Orange (conseillère artistique du festival de Sablé) qui a soutenu notre projet dès ses premières heures.

Guilhem Worms : Je suis pour ma part ravi de travailler de nouveau avec *Il Caravaggio* et Anna Reinhold, avec qui j'ai précisément déjà chanté (au festival de Sablé-sur-Sarthe il y a trois ans) un programme intitulé *Sur les rives de l'Orient*, qui comportait notamment des extraits du *Carnaval de Venise* de Campra.

Dans quelles conditions cet album a-t-il été enregistré ?

Anna Reinhold : D'excellentes conditions et c'est notamment grâce à Camille qui possède selon moi une qualité essentielle pour diriger un ensemble : celle de la transmission ; la transmission de sa vision des choses, de son enthousiasme... Elle sait faire adhérer les gens à son projet et les emmener avec elle !

G.W. : Les artistes qui ont participé au projet forment comme une véritable famille musicale : de la collaboration artistique est née une amitié qui rend le travail particulièrement agréable.

A.R. : Un exemple de la belle complicité et de la confiance qu'il y a entre les membres du groupe : je devais, à l'origine, chanter le *Canto delle Lavandaie*. Mais Camille souhaitait quelque chose d'un peu rugueux, de plus brut que l'interprétation que je proposais, qui était quelque part trop lyrique, trop « jolie ». Comme je n'arrivais pas à rendre exactement ce que Camille attendait, je lui ai demandé de fredonner l'air, et j'ai trouvé son interprétation tellement réussie que je lui ai suggéré de l'enregistrer !

C.D. : Il y a en tout cas dans le groupe une confiance, une envie de travailler en intelligence, de se dépasser, d'expérimenter afin d'obtenir le meilleur résultat possible – quitte à en perdre la notion du temps : certaines séances d'enregistrement se sont terminées parfois très tard ! Chacun occupe bien sûr une fonction précise dans le groupe, mais chacun se respecte et respecte le travail de l'autre. En tant que cheffe de l'ensemble, mon rôle n'est d'ailleurs pas que musical : j'essaie de préserver cette cohésion du groupe, cette bonne humeur, cette bienveillance si précieuses, et de faire en sorte que tout un chacun puisse trouver sa place, de façon naturelle et constructive, dans les discussions et débats qui ont lieu.

Quelle est, précisément, l'identité d'*Il Caravaggio* ? Quels sont ses objectifs, ses missions ?
C.D. : Elles sont multiples ! J'en vois trois essentiellement : donner une visibilité aux compositrices, souvent oubliées ou négligées ; donner une visibilité aux jeunes chanteurs (nous avons déjà travaillé, par exemple, avec Guilhem [Worms], Anna [Reinhold], ou encore Thibault de Damas, Marie Perbost...) ; enfin défendre la musique vocale française et italienne, sans nous cantonner au seul XVII^e^ siècle. Cette année par exemple, nous allons jouer à Sablé une œuvre de Duval ; je suis, par ailleurs, pianiste de formation : si le répertoire baroque m'est familier, les répertoires classiques ou romantiques également ! Les limites que nous nous posons sont avant tout celles imposées par le temps nécessaire pour que l'ensemble s'approprie tel ou tel répertoire.

Anna et Guilhem, quel est votre rapport à la musique baroque ? Aborde-t-on une partition baroque de la même façon qu'une partition classique, romantique, du XX^e^ siècle ?
A.R. : Même si je chante actuellement beaucoup de baroque, j'ai plutôt baigné, à mes tout débuts, dans l'univers... du lied ! J'ai en effet été élevée dans une culture germanique... Lorsque je suis arrivée au CNSM je faisais de l'opéra ; comme toutes les petites filles j'adorais *Carmen*, ou Rossini... Et puis il se trouve que je me suis tout de suite sentie très bien au Département de musique ancienne, ce genre de musique ne devant être, à l'origine, qu'une option dans mon parcours ! Je suis ensuite allée écouter *Armide* de Lully avec Stéphanie d'Oustrac. Puis les choses se sont enchaînées tout simplement, avec notamment une audition pour le Jardin des Voix, l'académie des Arts Florissants (William Christie). Dans le même temps, j'ai rencontré Camille, qui m'a fait travailler Cybèle dans *Atys*, mon premier grand rôle sur scène. Nous sommes depuis restées très proches et c'est grâce au travail effectué avec elle qu'on me considère aujourd'hui comme spécialisée dans la musique française et italienne du XVII^e^ siècle.
G.W. : Lorsque j'ai abordé le chant lyrique, j'ai commencé par travailler exclusivement avec des chanteurs baroques : Agnès Mellon, Jean-Paul Fouchécourt, Alain Buet... J'ai depuis élargi mon répertoire, mais quoi qu'il arrive, le baroque fera donc toujours partie de moi ! Je tiens cependant à préserver une forme d'éclectisme, tout simplement pour le plaisir de la variété, mais aussi parce que ce n'est pas forcément bon, techniquement, de s'enfermer dans un seul type de répertoire. En enregistrant l'album *Madonna della Grazia*, en tout cas, mon objectif a moins été de chercher à respecter strictement tel ou tel style que de me laisser porter par la musique et le plaisir de partager. Pour revenir à la spécificité du répertoire baroque, techniquement, les choses dépendent du compositeur : les exigences propres à Rameau, Cavalli, Monteverdi ne sont pas les mêmes. Chanter Rameau n'est peut-être pas si éloigné, pour moi, de ce que j'ai l'habitude de faire à l'opéra – à l'exception bien sûr de la question de l'ornementation, ou de la prosodie. Cavalli ou Monteverdi nécessitent une tessiture plus grave et demandent une autre vocalité, plus concentrée... Cela exige de ma part une certaine adaptation, étant – pour le moment du moins – une basse chantante.

Il Caravaggio : pourquoi ce nom pour un ensemble de musique ?

C.D. : Parce que notre souhait est que la musique que nous interprétons soit théâtrale et profondément touchante, comme l'est la peinture du Caravage ! Intensité, contrastes, couleurs (nous avons vraiment cherché à *colorer* ces musiques, notamment par le rôle dévolu au continuo), clair-obscur, théâtralité, sincérité : les équivalents visuels de la musique sont nombreux et particulièrement pertinents, nous a-t-il semblé, avec l'œuvre du Caravage. La sincérité, notamment, est une notion qui me touche particulièrement dans ses peintures. Elle émane sans doute de ses modèles, souvent des gens simples, issus de milieux sociaux très modestes... Ce qui n'empêche d'ailleurs nullement l'expression d'une forme de sacré !

Ceci nous ramène à la thématique qui sous-tend cet album _Madonna della Grazia_, non ?

C.D. : Exactement ! Regardez la *Madeleine pénitente* du Louvre : une figure tellement humaine, tellement réaliste, et en même temps portée par quelque chose de profondément divin, religieux...

A.R. : Si Marie occupe une place importante dans le disque, c'est parce qu'au-delà des convictions religieuses de chacun, c'est une figure qui peut parler à chacun d'entre nous. Cette rencontre, ou cette fusion de l'humain et du sacré, c'est vraiment ce qui fait que l'album *Madonna della Grazia* forme un tout ; c'est ce qui lui donne sa logique, sa spécificité. On peut être dans le sacré sans être dans la croyance !

C.D. : La découverte du sacré dans l'humain, c'est un peu, finalement, ce que nous avons cherché à obtenir avec ce disque, qui n'est pas un album de musique sacrée : nous avons cherché à montrer que le divin, le sacré, se cachent parfois dans les figures ou les gestes les plus quotidiens. La musique populaire occupe ainsi une place importante dans l'album (avec ici ou là l'intervention de voix non lyriques).

A.R. : Comme celle de Robin Summa, un ami qui est créateur de masques de *Commedia dell'arte* à Naples !

C.D. : Prenez la *Canzonetta spirituale sopra alla nanna* de Merula : au-delà de la figure de la Vierge, c'est aussi tout simplement une mère qui chante une berceuse, donc à la base une chanson enfantine d'origine populaire, dans laquelle se trouve déjà inscrite toute la destinée de son enfant...

Comme dans certains tableaux de l'Italie renaissante, dans lesquels la Vierge semble deviner quel sera le destin de son fils...

C.D. : Exactement. Les paroles de la *Canzonetta* ne proviennent pas d'un texte sacré. Ce sont des paroles du peuple, qui mettent en mots une histoire sacrée dans un contexte populaire. Cette pièce est ainsi très représentative de l'album en général et de notre volonté de mêler les genres, de faire se côtoyer profane et religieux pour, finalement, exprimer une forme de sacralité. Au demeurant, certaines pièces sacrées de l'album, tel le *Stabat mater* initial, comportent une dimension éminemment théâtrale. En enregistrant dans le même temps des musiques sacrées et des musiques profanes, des musiques réputées savantes et d'autres d'origine plus populaire, nous avons cherché à montrer comment, *in fine*, ces musiques pouvaient se rejoindre dans l'émotion qu'elles transmettent.

Mary, sacred and secular

A musical voyage in 17th century Italy

If the birth of the baroque period is often associated with the erection of the canopy at Saint Peter's in Rome in 1630 (It is indeed André Chastel's appealing theory), it nevertheless finds its roots as an aesthetic current, in the mannerism of the late Renaissance, which inverted the notion of style and was confirmed with the opening, in Venice in 1637, of the first public opera house, which established musical drama as its principal entertainment by glorifying the mix of genres and registers. This fashion, throughout all artistic domains, in poetry or in figurative art, acknowledges precisely this fusion, which relates to the principle of contradiction, detested by the classics, but glorified by those of the baroque, who had a panoptic and global vision of the world. Biblical figures were one of the themes that best used this mix of genres, where the sacred rubbed shoulders with the secular; warning against guilty, carnal seduction was an implicitly edifying manner of underlining the dictates of the counter-reform. We have an important example in the figure of Mary Magdalene, simultaneously a literary, poetic, pictorial and musical myth, and one also remembers Monteverdi's *contrafacta*, which "transformed" the famous Lamento d'Arianna from his lost opera of 1609, into a sacred piece *(Pianto della Madonna)*.

The figure of Mary crystallises, in its own way, these two visions, sacred and secular, which depict both the celebration of the virgin with rituals and offices, as well as the daily reality of the Italian people who celebrated her by singing popular songs with catchy rhythms and a melodies whose simplicity is often... biblical. Thus, the program for this recording presents a group of works belonging to these two categories, which stand alongside great composers of the *Seicento* and popular pieces lost in the mystery of anonymity.

It is impossible to count the number of composers from the 17th century who celebrated the figure of the virgin Mary, from Monteverdi in Rovetta, to Legrenzi and Alessandro Grandi, if speaking just about Italians. Female composers are not to be forgotten, especially in Venice where they had a privileged status thanks to the liberal character of the political regime, like Barbara Strozzi who is an emblematic figure. Less well known, Isabella Leonarda is no less an important figure in the panorama of female composers active during the baroque period. She limited herself exclusively to scared music, except for a few sonatas, and was active in Novara in the Piedmont region, in the Ursuline convent of which, in 1686, she became mother superior. Amongst her more than 200 works, the vocal motet stands out, and her "In sanguine gloria", offers a wonderful example, marked above all by its doleful character,

the impression of a typically counter-reformist mysticism, still present at the end of the century. The motet "O quam suavis", by Francesco Cavalli is taken from the "Motteto a voce sola" collection of 1645, when his career as an opera composer had already taken off. It is a very theatrical piece, in which the celebration of the Virgin Mary mixes declamatory passages in *recitar cantando* and *passaggi*, meaning vocal passages of great celerity, notably for the word "Regina", a topical example of musical word-painting which brings us back to the teaching decreed in Florence by Guilio Caccini in his *Nuove musiche*, at the cusp of the 17th century; we find nevertheless the famous descending tetrachord before the summoning of "Maria", doubled by an expressive intensity which constitutes in part the composer's own brand, often exploited in his operas.

The venetian, Giovanni Rigatti was for his part, active at the cathedral in Udine, then in Serenissima territory, and published nine volumes of sacred pieces, in an austere style, blended with the more seductive charm of the venetian school, as his *Alma redemptoris* shows us; a vehement piece which exalts the figure of the Virgin with sweeping lyrical arcs, quite rare in the type of sacred music, but actually fairly frequent in a baroque period which did not hesitate to make of the sacred, an edifying stage for theatre, in the wake of jesuit ideology.

A singer and composer, Giovanni Felice Sances belonged to the roman school and was active in the first half of the *Seicento*. After passing time in Padua and in Venice, he established himself definitively in Vienna. His *Stabat Mater*, without doubt his most well-known and beautiful work, concludes the collection of *Motetti a voce sola* (1638); in his turn, he rests upon the principle of the descending tetrachord with certain verses in recitative, but its density and length make it more akin to a cantata, a form which is confirmed precisely by the alternation of the two musical principles evoked (closed form and recitative), which belong to this more modern musical genre which would come to know an exponential development at the end of the 17th century.

After an instrumental piece by Andrea Falconieri with an appropriate title (*la suave melodia*) which describes marvelously the softness and tenderness of these pieces glorifying the Virgin Mary, the "canzonetta spiritual" by Tarquinia Merula "Sopre la nina nana" constitutes an exemplary connection with the popular pieces in the programme. It consists of a lullaby which the Virgin sings to her child, based on a melody of great simplicity, marked by the mesmerising repetition of "dormi, dormi", of undeniable effect, and by a greatly realistic vocabulary ("mamme", "latte", "piedi") which we only find in the subversive *Coronation of Poppea* by Busenello and Monteverdi, before finishing on a more dramatic note.

Popular and anonymous pieces form the other musical side consecrated to the cult of the Virgin, which transcends the strict framework of religious office. The Marian figure is in a certain way, transformed into numerous anonymous feminine figures, but no less sacred in the hearts of the people. They are furthermore quite a representative reflection of the peninsula, as we also find the truly hallucinatory form of the tarantella, typical of the south (Naples and Puglia), with *Madonna della Grazia* and its unbridled rhythm which invites us to dance, the *Canto della lavandaie del Vomero*, (a famous hill in Naples), a typically neapolitan melody, goes back to the 8th century. The voice, luminous, is here exalted by a simple accompaniment on guitar and lirone. The rhythm is even more unrestrained in the *Cicenerella*, which seems to step straight out of the bustling streets of the parthenopean city. The *Donna lombarda* is an ancient strophic ballad, with a catchy rhythm consisting of two pyrrhic (two short syllables) and anapestic (two short and one long) rhythms, taking us back to the Lombard epoch (*Longobardi* in italian), of old times but still very present in the spirit of the Milanese, fond of their troubled history. As for the *Passione*, it plunges us into the hidden and mountainous lands of the Abruzzi, with declamatory song and narrative. The anonymous plain chant *Ave Maria Stella*, a famous catholic hymn, belongs to Gregorian chant and goes back to the 9th century. The text made of seven quatrains, is not rhyming, but simply accented. This music, of a great and simple beauty, makes for a perfect synthesis of the two ways of understanding the glorification of the Virgin Mary, mixing traditional liturgical offices with the anonymity of a musical setting which is lost in the depths of time.

Jean-François Lattarico

Madonna della Grazia

Interview by Stéphane Lelièvre

How was the *Il Caravaggio* ensemble created?

Camille Delaforge: *Il Caravaggio* was born a while ago from the determination of a group of young, passionate and enthusiastic musicians, but it really came into its own three years ago, when a series of concerts with Anna (Reinhold) took us to Sablé, to the Concerts d'été in Saint-Germain in Switzerland, then to Utrecht and to the Sinfonia en Périgord Festival. It was then that the form, projects and intentions of the group became clearly defined. Since then, we have been in residence both at Sablé and at the CMBV, thanks to Alice Orange (artistic coordinator of the Sablé festival) who supported our project right from the very start.

Guilhem Worms: I am very happy to once again work with *Il Caravaggio* and Anna Reinhold, with whom I had already sung a program (at the Sablé-sur-Sarthe Festival 3 years ago), a program called *Sur les rives de l'Orient*, which contained notably extracts of the *Carnaval de Venise* by Campra.

Under what circumstances was this album recorded?

Anna Reinhold: In excellent conditions and it is notably thanks to Camille, who possesses, in my opinion, an essential quality for directing an ensemble: that of communication; the communication of her vision of things, of her enthusiasm... she knows how to get a team on board and how to take them with her!

G.W.: The artists who took part in the project form a real artistic family: from our artistic collaboration a friendship was born that makes the work particularly pleasant.

A.R.: An example of the wonderful complicity and confidence which exists between the members of the group: I should, originally, have sung the *Canto delle Lavandaie*, but Camille wished for something a bit more rugged, more raw than the interpretation that I proposed, which was too lyrical and 'pretty'. As I couldn't quite sing exactly how Camille imagined, I asked her to sing me the air and I found her interpretation to be so great that I suggested she should be the one to record it!

C.D.: In any case, in this group, there is confidence, a wish to work intelligently, to outdo oneself, to experiment in order to obtain the best possible result - even if it means losing the notion of time: some of the recording sessions finished very late indeed! Each person has a precise function within the group of course, but everyone respects each other and their work. As the leader of the group; my role is not only musical: I try to maintain this cohesion, good humour, goodwill, and to make sure that everyone finds their place, in a natural and constructive way, in the debates and discussions which take place.

What, exactly, is the identity of *Il Caravaggio*? What are its objectives and missions?

C.D.: They are multiple! I see three that are really essential: to shine a light on female composers, often forgotten or neglected; to provide visibility to young singers (We have already worked, for example, with Guilhem (Worms), Anna (Reinhold) or indeed Thibault de Damas, Marie Perbost...); last but not least, to promote french and italian vocal music, without restricting ourselves to the 17th century: this year, for example, at Sablé, we will be playing a work by Duval; I am, moreover, a trained pianist: if the baroque repertoire is familiar, the classical and romantic repertoire is too! The limits which we fix ourselves are above all those imposed by the time needed for the ensemble to rehearse and appropriate a certain repertoire.

Anna and Guilhem, what is your relationship with baroque music? Does one study a baroque score in the same way as one from the classical, romantic or 20th century repertoire?

A.R.: Even if, currently, I sing a lot of baroque repertoire, I spent a lot of time, when I first started, immersed in the lied repertoire! I was brought up in a germanic culture... when I arrived at the CNSM I sang opera; like all young girls, I loved *Carmen* or Rossini... and then it came to be that I felt very at ease in the Early Music Department, this sort of music which was supposed to be just an 'option' in my syllabus! I went to listen to Stéphanie d'Oustrac singing *Armide* by Lully. From then, everything flowed quite naturally, notably with an audition for The Arts Florissants's Academy (William Christie). At the same time, I met Camille, who helped me to prepare Cybèle from *Atys*, my first major rôle on stage. We remained very close and it is largely thanks to the work that I did with her that today I am considered to be a specialist in french and italian music from the 17th century.

G.W.: When I started singing, my teachers were exclusively baroque specialists: Agnès Mellon, Jean-Paul Fouchécourt, Alain Buet... I have since opened up my repertoire, but whatever happens, the baroque will always be a part of me! I do however wish to keep a form of eclecticism, if only for the pleasure of variety, but also because it is not necessarily great to be locked into only one type of repertoire. In recording the album *Madonna della Grazia*, in any case, my objective was less to respect a certain style but to let myself carry the music and the pleasure of sharing it. To come back to the specifics of the baroque repertoire, technically, things depend on the composer: the requirements specific to Rameau, Cavalli or Monteverdi are not the same. Singing Rameau is maybe not so far, for me, from what I am used to singing at the opera - with the exception of course of the question of ornamentation, or prosody. Cavalli and Monteverdi require a lower tessitura and a different, more concentrated vocality... this requires of me a certain adaptation, being - for the moment at least - a bass.

Il Caravaggio: why this name for a musical ensemble?

C.D: Because our wish was that the music that we interpreted would be theatrical and profoundly moving, like the paintings of Caravaggio.

Intensity, contrasts, colours (we really looked to *'colour'* this music, notably with the vested role of the continuo), chiaroscuro, theatricality, sincerity: the visual equivalents of the music are numerous and particularly pertinent, it seemed to us, with the work of Caravaggio. Sincerity, notably, is a notion which I find particularly touching in his paintings. It comes without doubt from his models, often simple folk, from modest social backgrounds... which of course, does not in any way restrict the expression of something... sacred!

Does this not bring us back to the underlying theme of this album _Madonna della Grazia_?

C.D: Exactly! Look at the *Madeleine penitent* at the Louvre: a figure so human, so realistic, but at the same time carried by something profoundly divine, religious...

A.R: If Mary has an important role in the disc, it is because, above and beyond our individual religious convictions, she is a figure who can speak to all of us. This meeting, or fusion of human and sacredness, is what brings together all the elements in *Madonna della Grazia*; it is what gives it logic and identity. We can talk of what is sacred without talking of believing.

C.D: The discovery of what is sacred in what is human, it is really what we tried to achieve with this disque, which is not an album of sacred music: we wanted to show that the divine, the sacred, sometimes hides itself in the most humble of gestures or figures. Thus, popular music has an important part on the album (with, here and there, the addition of non-lyrical voices).

A.R: Like that of Robin Summa, a friend who is a creator of masques for the *Commedia dell'arte* in Naples!

C.D: If you take the *Canzonetta spirituale sopra alla nanna* by Merula: above and beyond the figure of the Virgin, it is also, quite simply, a mother singing a lullaby, originally a childhood song of popular roots, in which the destiny of her child is already written...

As in certain paintings from renaissance Italy, in which the Virgin Mary seems to know what the destiny of her son will be...

C.D: Exactly. The lyrics of the *Canzonetta* do not come from a sacred text. They are the words of the people, who put into text a sacred story in a popular context. This piece is therefore very representative of the album in general and of our wish to mix genres, to allow secular and religious visions to overlap in order to express a form of sanctity. Furthermore, certain sacred pieces from the album, such as the initial *Stabat Mater*, carry an eminently theatrical dimension. By recording simultaneously sacred and secular music, 'savant' pieces and others of popular origin, we looked to show how, *in fine*, these different styles could come together in the emotion that they communicate.

Stabat mater Dolorosa (Giovanni Felice Sances)

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.
Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.
Quæ mœrebat et dolebat,
Pia Mater cum videbat
Nati pœnas incliti.
Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suæ gentis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.
Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
pœnas mecum divide.

La mère douloureuse se tenait debout
Au pied de la croix en larmes.
Tandis qu'on y suspendait son Fils.
Dont l'âme gémissante,
désolée et dolente,
fut transpercée par le glaive.

Ô combien triste et déchirée
fut cette âme bénie
de la Mère du Fils unique.
Elle gémissait se désolait
et tremblait à la vue
des angoisses de son Fils divin
Quel homme n'aurait pleuré
en voyant la Mère du Christ
subissant un tel supplice.
Qui aurait pu sans être consterné
contempler la Mère du Christ
gémissant avec son Fils ?

Pour les péchés de la race humaine
elle vit Jésus dans les tourments
subissant la flagellation.

Elle vit son doux enfant
dans la désolation
à l'heure où il rendit l'esprit.

Mère source d'amour,
fais que je partage ta douleur
et tes pleurs
Fais que mon cœur s'enflamme
pour l'amour du Christ-Dieu
afin que je lui complaise.
Sainte Mère, fais aussi
que mon cœur s'unisse
aux souffrances du Crucifié.
A ton enfant meurtri
que je suis digne de m'unir
afin qu'il partage avec moi ses peines.

The grieving mother stood up
At the foot of the cross in tears.
While they hung her Son
Whose moaning soul
sorry and doleful,
was pierced by the dagger

Oh how sad and torn
was this blessed soul
of the Mother and her only Son.
She groaned and despaired
and trembled at the the sight
of the anguish of her divine Son
Which man would not weep
upon seeing the Mother of Christ
undergoing such suffering.
Who could, without being troubled,
witness the Mother of Christ
groaning with her Son?

For the sins of the human race
She saw Jesus in torment
undergoing whipping

She saw her gentle child
in desolation
at the moment when he gave his spirit

Mother, source of love,
let me share your pain
and your tears
Set my heart alight
with love for Christ-God
in order that I might please him.
Saint mother, make my heart unite
in the suffering of the crucified
To your murdered son
that i am worthy of uniting with him
in order that he share with me
his suffering

Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Iuxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum præclara,
mihi iam non sis amara:
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriari,
et cruore Filii.
Inflammatus et accensus
per te Virgo, sim defensus
in die judicii
Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri
confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.

Amen!

Permets qu'avec toi je pleure
pour souffrir avec le Crucifié
et cela tant que je vivrai.
Permets qu'au pied de la Croix
près de toi je m'associe à toi
au plus fort de ta douleur.
Vierge entre toutes choisie
qu'à moi jamais douleur aussi amère
ne me soit infligée près de toi.

Fais que je porte en moi la mort du Christ,
qu'associé à sa passion
je revive ses souffrances,
Fais que blessé de ses blessures,
je sois enivré de sa croix
et du sang versé par ton Fils.
Pour que je ne brûle point des flammes
éternelles, ô vierge protégée,
je sois au jour du jugement
Christ, lorsqu'il me faudra
sortir de ce monde
permets que conduit par ta mère
j'accède à la palme de la victoire
Quand mon corps mourra fais que soit
donné à mon âme la gloire du Paradis.

Amen !

Allow me to cry with you
to suffer with the Crucified
and that for as long as I live.
Allow me to be with you at the foot of the
Cross,close to you, I am with you
in the depth of your pain
Virgin chosen above all others
that to me no pain as bitter
can be inflicted near to you.

Help me to carry Christ's death inside me
that associated with his passion
I relive his suffering
Allow that, pained by his wounds
I should be elated by the cross
and the blood shed by your Son.
So that I never burn in the eternal flames, oh
virgin protector
I might be at the day of judgement
Christ, when I should need to leave this
world allow that, led by your mother
I reach the palm of victory
when my body dies
Allow the glory of Heaven
to be given to my soul.

Amen!

Passione Abruzzese (Anon. sur un relevé de Giovanna Marini)

Sa n'ha benute lu giovedi sante
Maria va mantata chi lu mante
Sa n'ha benute lu venerdi sere
Maria va mantata chi lu vele
« Che fai Maria che spetti na spere ? »
« Spetto a le novi de lu mio figlio »
« Le novi del tuo figliolo spetta pure
Monte-Calvario l'abbiamo lassato
Corona d'oro gli ha stati 'llevato
Quella di spine gli ha stat'inficcato »
E la Madonna si mis'in cammine
Le goccie di lu sangu'à l'incuntré
Se le coglieva e poi se le biveva
« Quest'hé lu sangue di lu me figliole »
E la Madonna si mis'in cammine
'ncontr' na vicchiarella vicchiari
« O vicchiarella vicchia vicchiarine
Fuscile viste lu mie figliole ?

Voici venu le jeudi Saint, Marie est
Enveloppée dans un manteau
Voici venu le vendredi saint,
Marie porte le voile
« Que fais-tu Marie,
qu'attends-tu, qu'espères-tu ? »
« J'attends des nouvelles de mon fils »
« Attends donc des nouvelles de ton fils,
Nous l'avons laissé sur le Mont Calvaire.
Sa couronne d'or lui a été enlevée,
une couronne d'épines lui a été donnée. »
La Madone se mit à cheminer
Et vit des gouttes de sang.
Elle les recueillit et les but
« C'est le sang de mon fils »
La Madone se mit à cheminer
et rencontra une vieille femme
« - O vieille femme, As-tu vu mon fils ? »

Now it is Maundy Thursday,
Mary is enveloped in a coat
Now it is Good Friday,
Mary wears a veil
"What are you doing Mary? What are you
waiting for? What are you hoping for?"
"I am waiting for news of my son"
"Wait then, for news of your son,
We left him on Golgotha
his crown of gold had been taken off,
a crown of thorns had been given to him."
The Madonna started to walk
she saw drops of blood
She collected them and drank them
"It is the blood of my son"
The Madonna started to walk
and met an old woman
" - Oh, old lady, Have you seen my son?"

« E quand'hai giunte a quella sante porte
Pija'na pietra e tira cela forte ! »
« Chi e chi è che bussa alle mie porte ? »
« Aprite' figghie çà so madrà vostra »
« O Mamma mamma nin ti poss' aprire
Tenghe chivate le mane e li piete
O Mamma mamma tante che ci hai benute
Darmi'na goccia d'acqua si ce l'hai
« E mi s'é seccate fonte' fontanelle
Non tenghe conghe pi'ndattel'a prenne »
E la Madonna si mis'in cammine
'Ncontr' nu mastre chi croci facè
« Dio vi benedice l'arte vostre
Perchi ni fate queste sante croce ?
Noi li faremme pé'uno chi si chiama Die
Lu figlie di la Vergine Marie
« E ni facete grosse e ni pesante
C'ha dà passà le spalle leggendà »
« Più grosse e più pesante li farème
Cà più dinare noi guadagnarème. »

« Et lorsque tu auras rejoint la sainte porte,
Prends une pierre et frappe fort »
« Qui frappe à ma porte ? »
« Ouvrez mon fils, c'est votre mère ! »
« Ma mère, je ne puis t'ouvrir,
Mes mains et mes pieds sont liés,
Maman, maman, puisque tu es venue,
Donne-moi quelques gouttes d'eau »
« Mes fontaines sont taries,
Je n'ai rien à te donner ».
La Madone reprit son chemin
et rencontra un artisan qui faisait des croix.
« Dieu bénisse votre art,
Pour qui faites-vous ces saintes croix ? »
« Nous les faisons pour quelqu'un que l'on
nomme Dieu, le fils de la Vierge Marie »
« Ne les faites ni trop grosses,
ni trop lourdes, elles doivent être portées
par des épaules légendaires »
« Plus nous les ferons grosses et lourdes,
Plus nous gagnerons d'argent. »

"And when you have come to the Holy
Gate, take a stone and knock hard"
"Who is knocking at my door?"
"Open, my son, it is your mother!"
"My mother, I cannot open it,
my hands and feet are tied,
Mother, Mother, since you have come,
Give me some drops of water"
"My fountains are dry,
I have nothing to give to you".
The Madonna carries on her way
and meets an artisan who is making crosses.
"God bless your art,
For whom are you making your holy crosses?"
"We are making them for someone who
we call God, the son of the Virgin Mary"
"Do not make them too big or too heavy,
they shall be carried by legendary
shoulders"
"The bigger and heavier we make them,
The more money we are paid".

Non havea Febo ancora - Lamento della Ninfa (Antonio Brunelli)

Non havea Febo ancora
recato al mondo il dì,
Che del suo albergo fuora
Una donzella uscì.
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Su'l palidetto volto,
Scorgeasi il suo dolor,
Spesso gli venia sciolto
Un gran sospir dal cor.
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Sì calpestando i fiori,
Errava hor qua, hor là,
E i suoi perduti amori
Così piangendo va.
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Febus n'avait pas encore
Au monde apporté le jour
Qu'une jeune fille,
De sa maison sortit.
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

Sur son pâle visage
apparaissait son chagrin
Elle poussait souvent
Un grand soupir du fond du cœur.
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

Piétinant les fleurs
Elle allait çà et là,
Pleurant ainsi,
Ses amours perdues.
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

Febus had not yet
brought day to the world
A young girl
came out of her home
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

On her pale face
appeared her sorrow
She often let out
A great sigh from the bottom of her heart
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

Trampling the flowers
She went here and there
Crying too
About lost lovers
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

Amor – diceva e'l ciel
Mirando, il piè fermò,
Dove, dov'è la fè
Ch'il traditor giurò
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Se'l ciglio ha più sereno
Colei che'l mio non è,
Già non gli alberga in seno,
Amor si nobil fè.
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Fa ch'ei ritorni mio
Amor, com'ei pur fu,
O tui m'ancidi ch'io
Non mi tormenti più
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Né mai più dolci baci
Da quella bocca havrà
Né più soave, ahi taci,
Taci che troppo il sa.
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Poi che de lui mi struggo
Dove stimma non sa
Che si, che si ch'io fuggo
Ch'ancor mi pregherà
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

Si tra sdegnosi pianti
Sfogava il suo dolor
Si de gentili amant
Misto è col gielo Amor.
Miserellà ahi più non no,
Tanto gel soffrir non puo.

« Amour », dit-elle regardant
le ciel immobile,
« Qu'est devenue la fidélité
Jurée par le traître »
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

Même si ces yeux
Sont plus limpides que les miens
Cette femme n'abrite pas dans le cœur
Amour, si belle foi.
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

« Fais en sorte que revienne mon
Amour, Comme il l'était
Ou tue-moi
afin que je ne souffre plus »
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

Il ne recevra jamais non plus
d'aussi doux baisers de ces lèvres
ni de plus tendres. « Ah tais-toi ! »
Tais-toi, car tu ne le sais que trop ».
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

Alors qu'il m'a fait souffrir
Sans en connaître la douleur
alors, si je montre de l'indifférence
peut-être me suppliera-t-il encore ?
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

Or, entre ses larmes amères
s'en alla la douleur
Par de doux amants
Se mélange l'amour jaloux
Malheureuse, non, elle ne peut plus
Supporter une telle indifférence glacée

"Love" she says watching
the unmoving sky
"What has become of the loyalty
sworn by the traitor"
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

Even if these eyes
Are clearer than mine
This woman does not shelter in her heart
Love, if good faith
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

"Make sure that my Love comes back,
or kill me so that I might no longer suffer"
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

He will never receive either
such soft kisses as of these lips
or more tender. "Oh, shut-up!"
"shut up because you just know too much".
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

When even though he made me suffer
Without knowing the pain
So, if I show indifference
Maybe he will beg me again?
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

However, between her bitter tears
the pain went away
for with sweet lovers
mixes jealous love
Unhappy, no, she can no longer
suffer such icy indifference

Ave maris stella (Anon.)

Ave maris stella,
Dei mater alma Atque
semper virgo
Felix caeli porta

Salut, étoile de la mer
Mère nourricière de Dieu
Et toujours vierge,
Bienheureuse porte du ciel

Greetings, star of the sea
Nourishing Mother of God
And still a virgin
Blessed door to the skies

Solve vincla reis	Enlève leurs liens aux coupables	Take away the sins of the guilty
Profer lumen caecis	Donne la lumière aux aveugles	Give light to the blind
Mala nostra pelle	Chasse nos maux	Chase our pains
Bona cuncta posce	Réclamez-(nous) tous (ces) biens	Reclaim all (of these) things
Virgo singularis	Vierge sans égale,	Virgin without equal
Inter omnes mitis	Douce entre tous,	Sweetness amongst all
Nos culpis solutos	Quand nous serons libérés de nos fautes	When we are freed of our sins
Mites fac et castos	Rends-nous doux et chastes	Make us kind and chaste
Vitam praesta puram	Accorde-nous une vie innocente	Accord us an innocent life
Iter para tutum	Rends sûr notre chemin	Make our path safe
Ut videntes Jesum	Pour que, voyant Jésus,	that, upon seeing Jesus,
Semper collaetemur	Nous nous réjouissions éternellement	We may rejoice eternally
Sit laus Deo Patri	Louange à Dieu le Père,	Worship God the Father,
Summo Christo decus	Gloire au Christ Roi	Glory to the Christ King
Spiritui sancto	Et à l'Esprit saint,	And to the Holy ghost.
Tribus honor unus	À la Trinité entière un seul hommage.	To the whole Trinity, one unique homage
Amen	Amen	Amen

Alma redemptoris (Giovanni Antonio Rigatti)

Alma Redemptoris mater,	Tendre mère du Rédempteur,	Tender mother of the Redeemer,
quae per via caeli,	qui demeure la porte ouverte du Ciel,	who leaves the door to heaven open
porta manens et stella maris.	et l'étoile de la mer,	and the sea star that brings help
Succurre cadenti,	porte secours au peuple qui succombe	to the people who have fallen
Surgere, surgere qui curat populo.	et cherche à se relever :	and search to lift themselves:
Tu quae genuisti natura	Toi qui as engendré, à la surprise de la nature,	You who hath begotten, to nature's surprise,
mirante tuum santum genitorem.	ton saint Créateur, [étant] vierge avant	the holy Creator, (being)
Virgo prius ac posterius Gabrielis ab ore.	et après [l'enfantement],	virgin afore and after (giving birth) and,
Sumens illud ave peccatorum miserere.	et, de la bouche de Gabriel, recevant cette salutation, aie pitié des pécheurs.	from the mouth of Gabriel, receiving this greeting, have pity on the sinners.

Madonna della Grazia (Tarantella anon.)

Regina de lu cielo,	Reine des cieux,	Queen of the skies
Divina maestà,	oh majesté divine,	Oh divine majesty
chesta grazia ca te cerco	cette grâce que je vous demande	This grace that I ask of you
fammella pe' pietà.	donnez-la-moi par pitié !	Give it to me, by pity!
Madonna de la grazia	Notre Dame de grâce	Our lady of grace
cambraccio puorte grazia	qui porte la grâce dans ses bras,	who carries grace in her arms
a vuje vengo pe' grazia	je vous demande une bénédiction	I ask from you benediction
o Maria fance grazia.	oh Marie, donne-nous la grâce !	Oh Mary, give us grace
E Fance razie o Maria	Donnez-nous une bénédiction, oh Marie,	Give us benediction, oh Mary,
comme te fece lu Pateterno	comme l'a fait le Père éternel pour vous.	as the eternal father did for you.
ca te fece mamma de Dio	Il a fait de vous la mère de Dieu	He made you the mother of God
fance grazia o Maria.	donnez-nous une bénédiction, oh Marie	give us benediction, oh Mary

In Sanguine Gloria (Isabella Leonarda)

In Sanguine Gloria in vulnere Palma In morte Victoria in bello stat pax Anime certà virgines constantis cordis triumphatis	La Gloire réside dans le sang, La Palme dans la blessure La Victoire dans la mort, la paix dans la guerre Vierge au cœur constant Par votre ferme courage vous triomphez	Glory lives in the blood, The palm in the wound Victory in death, Peace in War Virgin of constant heart By your firm courage you triumph
Alleluia	Alleluia	Hallelujah
Semper in iubilis iubilum celitum Semper in gaudiis gaudium etheris gaudebis Gaudebis hilaris regnabis Felix triumphat Alleluia	Parmi toutes les joies, toujours tu te réjouiras dans la joie céleste. Parmi toutes les allégresses, tu te réjouiras dans l'allégresse de l'éther Tu te réjouiras et tu règneras dans la gaieté, la Bienheureuse triomphe. Alleluia	Amongst all joy, you will always rejoice in celestial joy. Amongst all gladness, you will rejoice in ethereal gladness. You will rejoice and you will reign in gaiety, the Blessed triumph. Hallelujah
Gloriosa pretiosa tua dulcis nex	Ta douce mort est glorieuse et précieuse	Your sweet death is glorious and precious
Amatus beatus te sequitur rex Amatus beatus te sequitur grex	Le roi aimé et bienheureux te suit Le troupeau aimé et bienheureux te suit	The loved and blessed king follows you The loved and blessed flock follows you
Ecce tibi celites aplaudunt comitantur Angeli in te déçus laetatur dilecta sua	Voici que se rassemblent près de toi et que t'applaudissent les anges célestes Et l'on se réjouit de leurs choix	Here we gather around you and the angels applaud you And we rejoice in their choice
In celis Regina tu martirum fis Tu sponsa divina in gloria sis In celis Regina tu martirum fis O virgo preclara tu sponsa divina in gloria sis	Dans les cieux, Reine, tu deviens martyre Sois la divine fiancée dans la Gloire Dans les cieux, Reine, tu deviens martyre Ô illustre Vierge, sois la divine fiancée dans la Gloire	In the heavens, queen, you become a martyr Be the divine fiancée in Glory In the heavens, queen, you become a martyr, Oh illustrious Virgin, Be the divine fiancée in Glory
Exulta igitur tu que legitime certasti exulta coronaberis	Réjouis-toi donc, toi qui as justement combattu réjouis-toi et tu seras couronnée	Rejoice therefore, you who have fought justly, rejoice and you will be crowned
Habes rosas in sanguine Habes Lilia in castite Habes flores in animo virtutis omnes inclite	Ton sang est plein de roses Ta chasteté pleine de lys Brillante Vierge, tu as toutes les fleurs du courage dans le cœur	Your blood is full of roses Your chastity full of lilies Brilliant virgin, you have all the flowers of courage in your heart
Inter acies beatorum virgo splendes Chara lux Fulges hic virginum dux es mars cuius celum vicit ars	Brillante lumière, tu resplendis au sein des armées de bienheureuses Tu brilles à la tête des vierges, tel un Dieu Mars dont l'art est victorieux dans le ciel	Brilliant light, you are resplendent in the midst of the blessed armies You shine at the head of virgins, like a god Mars, whose art is victorious in the sky
Amantibus gloria es bella Maria In pugnis victoria in bello es pax	Marie, ta gloire est belle pour ceux qui t'aiment La Victoire est dans les combats et la paix dans la guerre	Marie, your glory is beautiful for those who love you Victory is in combat and peace in war.
Anime amantes hilaris es salus verum es solamen Alleluia	Tu souris à ceux qui t'aiment Tu es le vrai salut et la vraie consolation Alleluia	You smile at those who love you You are the real salvation and consolation Hallelujah

Semper in iubilis iubilum celitum Semper in gaudiis gaudium etheris Gaudebis. Care blanditiae celorum verum solamen	Parmi toutes les joies, toujours tu te réjouiras dans la joie céleste. Parmi toutes les allégresses, tu te réjouiras dans l'allégresse de l'éther Tu es la véritable consolation des cieux	Amongst all joy, you will always rejoice in celestial joy. Amongst all gladness, you will rejoice in ethereal gladness. You are the real consolation of the heavens
Alleluia	Alleluia	Hallelujah
Semper in iubilis iubilum celitum Semper in gaudiis gaudium etheris	Parmi toutes les joies, toujours tu te réjouiras dans la joie céleste. Parmi toutes les allégresses, tu te réjouiras dans l'allégresse de l'éther	Amongst all joy, you will always rejoice in celestial joy. Amongst all gladness, you will rejoice in ethereal gladness
Quam suave quam amenum pro Maria dare se	Qu'il est suave et doux de se donner à Marie	How it is soft and sweet to give oneself to Mary
O Felix beatus qui sequitur te	Comme est heureux le bien-aimé qui te suit	Happy is the blessed who follows you
Ecce tibi celites aplaudunt comitantur Angeli in te déçus laetatur dilecta sua	Voici que se rassemblent près de toi et que t'applaudissent les anges célestes Et l'on se réjouit de leurs choix	Here we gather around you and the angels applaud you And we rejoice in their choice.
In celis Regina tu virginum es In terris et semper mortali un spes	Dans les cieux, tu es la Reine des vierges Sur terre tu es l'unique espoir des mortels	In the heavens you are the Queen of the Virgins
In celis Regina tu virginum es O Virgo preclara in terris es semper mortalium spes	Dans les cieux, tu es la Reine des vierges Ô Vierge tu es toujours le brillant espoir de mortels	In the heavens you are the Queen of the Virgins. Oh Virgin you are always the brilliant hope of mortals
Exulta igitur tu dilectissima Maria Exulta preclarissima	Réjouis-toi donc, très chère Marie Réjouis-toi Marie très brillante	Rejoice then dear Mary, Rejoice brilliant Mary
Cingant rosis te sapere tibi liliis coronent caput omment gemmis te celites divini sponsa spiritus.	Que l'on te fasse une ceinture de roses Que l'on couronne ta tête de lys Que les divins esprits fassent couler sur toi la fiancée des pierres précieuses	That we might make you a belt of roses That we might crown your head with lilies That the divine spirits allow the bride of precious stone to wash over you
Inter acies beatorum virgo splendes Chara lux. Micas hic virginum dux es fons cuius rivi domel.	Vierge, tu resplendis comme une brillante lumière au sein des armées des bienheureuses A la tête des vierges tu resplendis et tu es notre source.	Virgin, you are resplendent in the midst of the blessed armies At the head of the virgins you are resplendent and our source.

Cicerenella mia (Anon.)

Cicerenella mia Sì bbona e bella. Cicerenella mia Sì bbona e bella.	Ma Cicerenella Tu es bonne et belle. Ma Cicerenella Tu es bonne et belle.	My Cicerenella You are good and beautiful. My Cicerenella You are good and beautiful.
Cicerenella teneva 'no gallo Tutta la notte nce jeva a cavallo, Cicerenella teneva 'no gallo Tutta la notte nce jeva a cavallo,	Cicerenella avait un coq Toute la nuit elle y montait à cheval Cicerenella avait un coq Toute la nuit elle y montait à cheval	Cicerenella had a cockerel All night she was on horseback Cicerenella had a cockerel All night she was on horseback
Essa nce jeva po' senza la sella Chisto è lo gallo de Cicerenella. Essa nce jeva po' senza la sella Chisto è lo gallo de Cicerenella.	Elle y montait de plus sans la selle Ça c'était le coq de Cicerenella. Élle y montait de plus sans la selle Ça c'était le coq de Cicerenella.	She was without a saddle That was Cicerenella's cockerel She was without a saddle That was Cicerenella's cockerel
Cicerenella mia Sì bbona e bella. Cicerenella mia Sì bbona e bella.	Ma Cicerenella Tu es bonne et belle. Ma Cicerenella Tu es bonne et belle.	My Cicerenella You are good and beautiful. My Cicerenella You are good and beautiful.
Cicerenella tenea 'na gallina Faceva ll'ove de sera e matina, Cicerenella tenea 'na gallina Faceva ll'ove de sera e matina,	Cicerenella avait une poule Qui faisait l'œuf du soir au matin Cicerenella avait une poule Qui faisait l'œuf du soir au matin	Cicerenella had a chicken Who laid eggs from evening to morning Cicerenella had a chicken Who laid eggs from evening to morning
L'avea 'mparata a magnà farenella, Chesta è 'a gallina de Cicerenella. L'avea 'mparata a magnà farenella, Chesta è 'a gallina de Cicerenella.	Elle lui avait appris à manger la petite farine Ça, c'est la poule de Cicerenella. Élle lui avait appris à manger la petite farine Ça, c'est la poule de Cicerenella	She taught her how to eat flour That is Cicerenella's chicken She taught her how to eat flour That is Cicerenella's chicken
Cicerenella mia Sì bbona e bella. Cicerenella mia Sì bbona e bella.	Ma Cicerenella Tu es bonne et belle. Ma Cicerenella Tu es bonne et belle.	My Cicerenella You are good and beautiful. My Cicerenella You are good and beautiful.
Cicerenella teneva 'na votte Metteva da coppa e asceva da sotto, Cicerenella teneva 'na votte Metteva da coppa e asceva da sotto,	Cicerenella avait un tonneau Elle versait par en haut et ça sortait par en bas Cicerenella avait un tonneau Elle versait par en haut et ça sortait par en bas,	Cicerenella had a barrel. She poured in at the top and that came out through the bottom Cicerenella had a barrel. She poured in at the top and that came out through the bottom
Ma nun teneva tompagno e cannella, Chesta è la votte de Cicerenella. Ma nun teneva tompagno e cannella, Chesta è la votte de Cicerenella.	Mais il n'y avait ni bouchon, ni tuyau Ça c'est le tonneau de Cicerenella. Mais il n'y avait ni bouchon, ni tuyau Ça c'est le tonneau de Cicerenella.	But there was neither cork, nor pipe That is Cicerenella's barrel But there was neither cork, nor pipe That is Cicerenella's barrel

Cicerenella mia
Sì bbona e bella.
Cicerenella mia
Sì bbona e bella.

Cicerenella teneva 'nu culo
Ca pareva 'nu cofanaturo,
Cicerenella teneva 'nu culo
Ca pareva 'nu cofanaturo,

E l'ammustava la notte di stelle,
Chisto è lo culo de Cicerenella.
E l'ammustava la notte di stelle,
Chisto è lo culo de Cicerenella.

Cicerenella mia
Sì bbona e bella.
Cicerenella mia
Sì bbona e bella.

Cicerenella teneva 'na vacc
C'aizava la coda e mustrava la 'ntacca,
Cicerenella teneva 'na vacca
C'aizava la coda e mustrava la 'ntacca,

Ma nun teneva né ossa né pelle,
Chesta è la vacca de Cicerenella
Ma nun teneva né ossa né pelle,
Chesta è la vacca de Cicerenella

Cicerenella mia
Sì bbona e bella.
Cicerenella mia
Sì bbona e bella.

Ma Cicerenella
Tu es bonne et belle.
Ma Cicerenella
Tu es bonne et belle.

Cicerenella avait un cul
Qui semblait être un grand coffre
Cicerenella avait un cul
Qui semblait être un grand coffre

Elle le montrait les nuits d'étoiles
Ça c'est le cul de Cicerenella.
Elle le montrait les nuits d'étoile
Ça c'est le cul de Cicerenella.

Ma Cicerenella
Tu es bonne et belle.
Ma Cicerenella
Tu es bonne et belle.

Cicerenella avait une vache
Qui levait la queue et montrait sa fêlure
Cicerenella avait une vache
Qui levait la queue et montait sa fêlure.

Mais elle n'avait ni os ni peau,
Ça c'est la vache de Cicerenella
Mais elle n'avait ni os, ni peau
Ça c'est la vache de Cicerenella

Ma Cicerenella
Tu es bonne et belle.
Ma Cicerenella
Tu es bonne et belle.

My Cicerenella
You are good and beautiful.
My Cicerenella
You are good and beautiful.

Cicerenella had a derrière
which was like a great chest
Cicerenella had a derrière
which was like a great chest

She showed it on starry nights
That is Cicerenella's derriere
She showed it on starry nights
That is Cicerenella's derriere

My Cicerenella
You are good and beautiful.
My Cicerenella
You are good and beautiful.

Cicerenella had a cow
Who lifted her tail and showed her crack
Cicerenella had a cow
Who lifted her tail and showed her crack

But she had neither bone nor skin
That is Cicerenella's cow
But she had neither bone nor skin
That is Cicerenella's cow

My Cicerenella
You are good and beautiful.
My Cicerenella
You are good and beautiful.

Donna Lombarda (Anon.)

Donna Lombarda
Se voir venir' a cenar' con me
Io venirebba ben volontieri
Ma ho paura dello moi mari
Il tuo marito fallo morire
Fallo morire t'insegnero
Tu vai nell'orto del tuo babbo
Li troverai tutti i serpent
Prendine uno, schiaccialo bene
Quando ritorna che lui é sudato
Quando ritorna gli dai da be'
Ma il bambino di pochi mesi
« Papà non bere che l'è 'nveleni»
« Ed all'onore di questa spada
Donna Lombarda tu devi morir ».

Dame Lombarde,
Veux-tu venir dîner avec moi ?
Je viendrais bien volontiers,
Mais j'ai peur de mon mari
Ton mari fais-le mourir,
Fais-le mourir, je t'apprendrai
Va dans le jardin de ton papa
Tu y trouveras tous les serpents
Prends-en un, écrase-le bien
Quand il reviendra en sueur,
Quand il reviendra donne-le-lui à boire
Mais l'enfant de quelques mois (dit)
« Papa ne bois pas, c'est empoisonné »
« Et par l'honneur de cette épée,
Dame Lombarde, tu dois mourir ».

Lady Lombard
Will you come dine with me?
I would indeed
but I am afraid of my husband
Make your husband die
make him die, I will teach you
Go into your father's garden
You will find all sorts of snake
Take one, grind it up
When he comes back sweating
When he comes back give it to him to drink
But the child of a few months (says)
"Father, don't drink it, it's poisoned"
"And by the honour of this sword
Lady Lombard, you must die".

O quam suavis (Francesco Cavalli)

O quam suavis est et decora
filia Hierusalem.
Regina Angelorum
Regina Mater et Virgo.
O Maria flos Virginum.
Velut Rosa vellilium tuum
pro nobis deprecare filium.

Ô, combien douce et avenante,
ô fille de Jérusalem,
Reine des Anges,
Reine Mère et la Vierge Marie.
Ô Marie, fleur des vierges,
comme la rose et le lys,
priez pour nous, votre fils.

Oh, how gentle and forthcoming
O daughter of Jerusalem,
Queen of the Angels
Queen Mother and Virgin Mary
Oh Mary, flower of virgins
like the rose and the lily
pray for us, your son.

Canto delle Lavandaie (Anon.)

Tu m'aje prommiso quatto moccatora
oje moccatora, oje moccatora!

io so' benuto se, io so' benuto
se me lo vuo' dare,
me lo vuo' dare!

E si no quatto embe', dammenne ddoje
oje moccatora, oje moccatora
chillo ch'è 'ncuollo a tte nn'e' rroba toja
me lo vuo' dare

Tu m'as promis quatre mouchoirs
Aujourd'hui des mouchoirs !

Je suis venu, oui, je suis venu
Veux-tu me les donner,
Veux-tu me les donner !

Et au lieu de quatre, donne-m'en deux,
Aujourd'hui des mouchoirs,
Celui que tu as autour du cou n'est pas à toi,
Veux-tu me le donner !

You promised me four handkerchieves
Today the handkerchieves!

I came, yes, I came
Will you give them to me,
Will you give them to me!

And in the place of four, give me two,
Today handkerchieves, that which
you have around your neck is not yours
Give it to me!

Canzonetta spirituale sopra alla nanna (Tarquinio Merula)

Hor ch'è tempo di dormire
Dormi figlio e non vagire
Perchè tempo ancor verrà
Che vagir bisognerà.

C'est l'heure de dormir
Dors mon fils et ne pleure pas
Car le temps viendra
Où les larmes devront couler.

It is time to sleep
Sleep my son and do not cry
Because a time will come
When the tears must flow

Deh ben mio, deh cor mio,
Fa la ninna na.
Chiudi quei lumi divini
Come fan gl'altri bambini
Perchè tosto oscuro velo
Priverà di lume in cielo.
Over prendi questo latte
Dalle mie mammelle intatte
Perchè, perchè ministro crudele
Ti prepara aceto e fiele.
Amor mio sia questo perto
Ho per te morbido letto
Pria che rendi ad alta voce
L'alma al padre su la croce.
Posa or queste membra belle
Vezzosette e tenerelle
Perchè poi ferrie catene
Gli daran acerbe pene.
Queste mani e questi piedi
Ch'or con gusto e gaudio vedi
Ahimè com'in vari modi
Passeran acuti chiodi.
Questa faccia gratiosa
Ruibiconda hor più che rosa
Sputi e schiaffi sporcheranno
Con tormento e grand'affanno.
Ah con quanto tuo dolore
Sola speme del mio core
Questo capo e questi crini
Passeran acuti spini.
Ah ch'in questo divin petto
Amor mio dolce e diletto
Vi farà piaga mortale
Empia lancia e disleale.
Dormi dunque figlio mio
Dormi pur redentor mio
Perchè poi con lieto viso,
Ci vedrem in paradiso.
Hor che dorme la mia vita
Del mio cor gioia compita
Taciaognun con puro zelo
Tacion sin la terra e'l cielo.
E fra tanto io che farò
Il mio ben contemplerò
Ne starò col capo chino
Sin che dorme il mio bambino.

Mon bien, mon cœur,
Fais dodo, fais dodo
Ferme ces yeux divins,
Ainsi que font tous les bambins,
Car un voile obscur
Privera le ciel de sa lumière.
Nourris-toi encore de ce lait
Que t'offrent mes mamelles intactes
Car, hélas ! un cruel ministre
T'a réservé du vinaigre et du fiel.
Que mon amour soit pour toi un refuge ;
J'ai pour toi un lit douillet,
Avant que tu ne rendes l'âme au Père
A grands cris sur la croix.
Laisse maintenant reposer ces membres
Gracieux et tendres,
Car demain, des chaînes de fer
Les meurtriront atrocement.
Ces mains, ces pieds
Que j'admire aujourd'hui
avec joie et tendresse
Seront hélas ! transpercés
Par des clous à la pointe acérée.
Ce visage rempli de charme
De couleur vermeille, plus que rose
Sera giflé et souillé de crachats
Avec grande peine et tourment.
Espoir unique de mon cœur
Oh ! Combien de douleur t'infligeront
Ces longues épines qui transperceront
Ta tête et souilleront tes cheveux !
Ô mon amour tendre et doux,
C'est sur cette poitrine céleste
Que dans sa lâcheté le dard impie
Infligera la plaie mortelle.
Repose donc, mon Fils
Repose, repose, mon Rédempteur,
Puisque c'est le visage radieux
Que nous nous reverrons au paradis !
Maintenant que celui qui est
toute ma vie dort
Et que ma joie est à son comble,
Que chacun, voire même le ciel et la terre,
Respecte le plus grand silence.
Que ferai-je dans l'attente
Sinon que de contempler mon unique bien
Mon regard penché sur ce bambin
Enveloppé dans son sommeil.

My dear, my heart,
sleep tight, sleep tight.
Close your divine eyes
Just as all children do
As a obscure veil
Will take the light away from the skies
Nourish yourself with this milk
Which my wholesome breasts offer
As, Alas! a cruel minster
Has reserved you vinegar and bile
That my love for you may be a refuge;
I have for you, a comfy bed,
before you render your soul to the Father
In great cries upon the cross
Leave now your limbs
Graceful and tender
As tomorrow, chains of iron
Will maim them atrociously
The hands, these feet
Which I admire today
with joy and tenderness
Will be alas! driven through
by sharp pointed nails
This face full of charm
More scarlet than pink,
Will be slapped and dirtied by spitting
With great suffering and torment
The unique Hope in my heart
Oh! how much pain will be inflicted
By the long spikes which will pierce
Your head and defile your hair
Oh my love, tender and soft,
It is on this celestial chest
That in its cowardice the godless dart
will inflict the mortal wound
Rest then, my Son
Rest, rest, my Redeemer,
as this is the radiant face
That we will see in Paradise!
Now that he who is my whole life sleeps
And that my joy is at its peak,
That everyone, even the sky and the earth,
Respect the greatest silence
What shall I do whilst I wait
Other than contemplate my one
and only possession
My gaze falls on this infant
Enveloped in his sleep.

Madonna della Grazia

Remerciements

Nous tenons à remercier très particulièrement :

le festival Agapé de Genève et de Reims qui nous a encouragées et a permis la réalisation de ce disque : toute notre amitié à l'équipe si généreuse et attentive qui s'implique tant pour les artistes ; l'artiste Bénédicte Plumey qui nous a soutenues grâce à son mécénat d'œuvres picturales qui font tant rêver, en lien avec "Madonna della grazia" ; l'agence RSB Artists : Réda Sidi-Boumedine, Perrine Laurent et Victoire le Bras, qui nous ont soutenues et accompagnées dans toutes les phases de ce projet, de nuit comme de jour !

Merci de tout cœur à nos amis et nos familles pour leur soutien infaillible afin d'offrir à « Madonna della grazia » une belle diffusion !
Françoise Alquier, Fraid Aubourg, Flora Birster, Pascal Boris, Daouia Boukhalfa, Amel Brahim-Djelloul, Sadek Brahim-Djelloul, Joëlle Caullier, Sylvie Cochet, Hélène Collon, Valerio Contaldo, Anne et Philippe Coquillaud-Coudreau, Cécile Daumas, Charles Delaforge, Cécile Delloye, Jean-François Devanneaux, Jacques Duloroy, Nadine Dumont, Nicolas Epaulard, Nathy Falgueyrac, Dominique Faye, Coralie Gardet, Benoît Gaspard, Béchir Girard, Adeline Izard, Karine Jouanen, Oum Karona, Michelle Langot, Marie Legalland-Beauvais, Anne-Marie Legaré, Françoise Leluc, Elodie Loustau, Agnès Margalef, Ronald Martin Alonso, Marianne Masselot, Gilles Ménabé, Martin Merlette, Caroline Meunier, Michel Reinhold, Yann Molenat, Véronique Morisot, Myriam Myriam, Chantal Naspleda, Aliénor Perrard, Christine Pocinho, Maryse Rahola, Carole Sara, Daniele Schoonjans, Héloïse Sérazin, Adrien Stadler, Marc Till, Jean-Christophe Verdier, Maya Villanueva, Visinlula, Gilles Worms, Claude Worms, Jacqueline Zajde.

Enfin nous remercions chaleureusement la paroisse St Amand de Thomery qui nous a accueillis pour poser nos micros et l'école de musique des Deux Vallées (Milly-La-Forêt) pour le prêt d'équipements.

Instruments

- Clavecin Italien
Ecole Grimaldi/Grimaldi school (Messine 1697)
1 clavier de 56 notes sol grave-ré suraigu/
1 manual, 56 notes GG-d ‘’’.
2 jeux de 8’ /2x8’.

- Orgue Klop
1 clavier de 52 notes Do grave au fa suraigu /
1 manual, 52 notes C / f’’’
Jeux 8’, 4’, 2’

- Violoncelle baroque composite, dit "arlequin" (anonyme, ca.1700)
- Violoncelle à 5 cordes, dit "piccolo" (Leila Barbedette, 2011)
- Archiluth in G par Robert Lundberg (Portland, USA - 1979)
- Guitare battente par Pasquale Scala (Salerno, ITALIA - 2014)
- Chitarrone d’après Sebastian Schelle, Nürnberg 1728 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum MI574). Par Klaus Jacobsen (London, UK: 2005)
- Guitare baroque d’après Matteo Sellas (Venice, 1614) par Alexander Batov (Lewes, UK: 2020)
- Violon d’André Mehler de 2011, copie d’un modèle Pietro Guarneri de 1740 ; archets de Jérôme Gastaldo et Marion Middenway
- Basse de violon d’après Amati, 1611, par Cécile Grange (Tours, 2018)
- Viole de gambe d’après Maggini, 1600, par Marco Salerno (Zagarolo, 2014)
- Lirone d’après Praetorius, 1620, par Cécile Grange (Tours, 2020)
- Chitarrino d’après Phalèse, 1570, par Ugo Casalonga (Pigna, 2014)

- Accords clavecin et orgue : Florian Donati
- Location claviers : Ateliers Marc Ducornet